

- Haskal, F., Una visita a Noto, in: Bolletino del Comune di Noto, 3, 1956 (20)
- Ide, J. J., Noto. The Perfect Baroque City, in: Journal of the Royal Institute of British Architects, S. 3, 66, 1958 (1) 11-15
- Lojacono, P., La ricostruzione dei centri della Val di Noto dopo il terremoto del 1693, in: Palladio, N.S. 14, 1964, 59-74; ed in: Studi in memoria di Gino Chierici, Roma 1965, 255-270
- Müller, F., Foglio di viaggio. Sorprese nella parte meridionale dell'Isola, in: Italienische Korrespondenz 1951 (5)
- Novelli, G., Il volto barocco di Noto, in: L'Osservatore romano, 28. 11. 1962 (273)
- Oietti, U. e Dami, L., Atlante di storia dell'arte italiana, Milano 1934
- Passarello, G., Guida della città di Noto, Noto 1962
- Pisani, N., Noto. Barocco ed opere d'arte, Siracusa 1950
- Pisani, N., Noto. La città d'oro, Siracusa 1953
- Pisani, N., Barocco in Sicilia, Siracusa 1958
- Popelier, F., Noto, ville baroque de Sicile, in: Gazette des Beaux-Arts 59, 1962, 81-92
- Santocono Russo, G., Rosario Gagliardi e la ricostruzione di Noto, in: Città di Noto, Agosto 1964, 42-45
- Santocono Russo, G., Precisazioni sull'architettura barocca di Noto, in: Palladio N.S. 18, 1968, 145-154
- Sittwell, S., Southern Baroque Art, London 1931
- Stella, M., L'architetto Angelo Italia, in: Palladio N.S. 18, 1968, 155-176
- Zappulla, N., La cattedrale di Noto, Noto 1963

Bijdrage Betreffende het Lam-Godsretabel te Gent

von E. Dhanens

I. De Drijfveer van de Oprichtgever

Het Lam-Godsretabel behoort integraal tot de fundatie van Joos Vijd, schepen en kerkmeester, en zijn echtgenote Elisabeth Borluut, nl. tot het altaar waarop de dagelijkse mis moest gecelebreerd worden voor hun zielezaligheid en voor die van hun voorouders, in de kapel die zij daartoe hadden doen oprichten. In de registratieakte d. d. 13 mei 1435 wordt het retabel als kunstwerk niet gepreciseerd. »Altaar« heeft immers de dubbele betekenis van mensa en retabel. Het kunstwerk is het representatieve bewijs van de stichting en moet de perenniteit ervan verzekeren¹.

Ongetwijfeld staat de ongemene pracht van het retabel in verhouding tot de vroomheid en de rijkdom van het kinderloze echtpaar. Toch menen wij dat een diepere drijfveer heeft nagewerkt waaromtrent tot nog toe niet werd gerept.

Toen Nikolaas Vijd, vader van Joos, kastelein van Beveren-Waas, baljuw van het Land van Waas en van de Vier Ambachten, zich in 1390 te Gent kwam vestigen, nadat hij 34 jaar in dienst was geweest van Lodewijk van Male, laatste graaf van Vlaanderen,

gebeurde zulks in pijnlijke omstandigheden. Door Filips de Stoute, eerste hertog van Boergondië, was een controleur van financiën aangesteld. Diens eerste slachtoffer was Nikolaas Vijd: aangeklaagd wegens het weerhouden van te grote bedragen op zijn rekeningen werd hij veroordeeld. Hij betaalde een grote boete en werd uit zijn ambten ontzet².

Wij kunnen thans moeilijk oordelen of de straf in verhouding stond tot het vergrijp, en of dit niet als voorwendsel moest dienen om de oude Vijd uit te schakelen. Wij weten ook niet hoe zijn kinderen, voor wie zulks geen ongenade heeft betekend, die veroordeling aanvaard hebben. Zowel het vertrouwen in de Opperste Rechtvaardigheid als het idee van zoenoffer is wellicht niet vreemd aan fundatie en kunstwerk.

Men kan niet nalaten te denken aan Enrico Scrovegni die de Arenakapel met de Giotto-frescos stichtte, vermoedelijk als zoenoffer voor zijn vader Rinaldo, die om zijn woeker door Dante in het Inferno (XVII, 64) was gedoemd. Een gelijkaardige piëteit van de zoon t. o. van zijn vader kan Joos Vijd tot de stichting hebben bewogen. Mogelijk ligt in de herinnering aan de veroordeling van Nikolaas

Vijd de psychologische drijfveer tot de vrome fundatie en tot de bestelling van het allesovertreffend kunstwerk dat de geleden smaad zou verdoezelen.

Met deze omstandigheid als achtergrond krijgt het kunstwerk, dat het veelomvattend thema van de Verlossing van het mensdom door het Offer van Christus op zulke dogmatische wijze uitdrukt, tevens een aandoenlijke, menselijke dimensie.

Men moet teruggaan tot de oorsprong van het retabel en de funktie die het te vervullen had, om dieper door te dringen in de leidende gedachte die het kunstwerk bezielt en door elkaar overkruisende associaties tot alle onderdelen doordringt. De symboliek is vaak meervoudig en als een kruisnet van subtiele allusies over het gehele kunstwerk gespannen.

De zaligheid, die de stichters voor zich zelf en voor hun voorouders betrachten, wordt verleend door tussenkomst van het Lam-Gods, dat op het altaartje staat in het centrum van het Aanbiddingspaneel. Op het antependium leest men het troostvolle ECCE AGNVS DEI QUI TOLLIT P[E]CC[AT]A MV[N]DI, woorden die gesproken zijn door Sint-Jan de Doper, patroon van stad en kerk, en die door Sint-Jan Evangelist werden opgeschreven. Beide Sint-Jans zijn voorgesteld als voorwerp van de devotie van de stichters, onderaan op de middelste buitenluiken, precies daar waar het retabel zal geopend worden.

II. De Inspiratiebronnen

Het retabel is, in zijn geheel, een bij uitstek eenmalig kunstwerk. Het ikonografisch programma werd ongetwijfeld voor dit unieke kunstwerk opgesteld door een geleerde inspirator. Uit de menigvuldige opschriften³ blijkt dat de opsteller een grote eruditie bezat die in verhouding stond tot de tijd die men toen aan lektuur kon besteden. Maar hoezeer hij ook geput heeft uit het literaire erfgoed van de middeleeuwen, toch blijkt dat hij niet alleen een compiler is geweest, maar ook een dichter, een »doctus poeta«, die zelf heeft opgesteld en de ontleende teksten geïnterpreteerd, berijmd of gerythmeerd⁴. Deze opschriften zijn niet als een vreemd toevoegsel te beschouwen; zij maken intiem deel uit van het kunstwerk, als de desem van het brood, en dienden wellicht ook als uitgangspunt tot gesproken commentaar.

Naast de drie grote bronnen, de H. Schrift, de kerkvaders en de klassieke oudheid, moeten ook de

latere commentatoren in aanmerking genomen worden.

Immers, met de identificatie van een figuur is niet altijd de specifieke voorstelling verklaard. En de concrete voorstelling wordt ook niet altijd verklaard door de oertekst van een opschrift. Men kan eenzelfde citaat terugvinden in verschillend verband. Aldus b. v. het opschrift op de mantelzoom van de Almachtige:

REX REGUM ET DOMINUS DOMINANTIIUM (Apok. 17 : 14 en 19 : 16). Augustinus (De Trinitate I, 6) citeert deze tekst samen met het commentaar van Paulus (I Timoth. 6 : 15-16) »Quem nemo hominem videt nec videre potest«. Maar men vindt het citaat ook in volgend verband: »Videte hunc regem coronatum, videte in manu ejus sceptrum, videte vestem purpuream . . . et confitebitur lingua Hebraica, lingua Graeca, lingua Latina, me regem esse Judaeorum, imo et Regem regum, et Dominum dominantium . . .«. Zou deze tekst uit De Victoria Verbi Dei van Rupertus van Deutz⁵ niet een meer directe aanleiding kunnen geweest zijn tot de specifieke uitbeelding van de Godsfiguur op het retabel?

Het blijkt derhalve noodzakelijk het onderling verband tussen uitbeelding en mogelijke geschreven bronnen nader te bestuderen zowel wat de totaliteit van het kunstwerk als het detail betreft.

Onderzoeken we verder het allegorisch systeem van Rupertus, vnl. in zijn De Victoria Verbi Dei, dan vinden wij er voor het programma van het retabel een aantal concrete aanknopingspunten die wij hier zo kort mogelijk aanhalen. Wij verwijzen naar de uitgave van Migne, Patrologia Latina (deel en kolom), waar men de teksten in al hun uitvoerigheid kan terugvinden.

Het Rijk Gods dat Rupertus in zijn prelatie beschrijft (M. 169, 1215) als een rijk van vrede, liefde en broederlijkheid, vroomheid, waarachtigheid, rechtvaardigheid en zachtmoedigheid, wordt door de algemene stemming van het retabel uitgedrukt. Vijand van dat rijk was de apokalyptische Draak met zeven koppen (M. 169, 1217). In de zijwang van de lezenaar van de Zingende Engelen zien wij die draak waarvan één kop, hoewel verslagen, zich weder opricht, en waar Rupert herhaaldelijk op terugkeert en die hij als de antechrist beschouwt (M. 169, 1493). Dat de draak niet in haar fantastische werkelijkheid is voorgesteld, maar in de onwerkelijkheid van het houten beeldhouwwerk,

sluit weliswaar aan bij de Apokalypse (13:14), volgens dewelke de bewoners der aarde een beeld moesten maken voor het »beest« dat door het zwaard gewond was, maar toch bleef leven. Maar ongetwijfeld ook met de visie op de realiteit der Van Eycks, waarin het fantastisch wezen niet past.

Rupertus identificeert het Woord Gods met het Lam: *Agnus, id est Verbum Dei* (M. 169, 1222). Meteen is het verband geslagen tussen de twee hoofdmotieven van het retabel. Zijn menigvuldige uiteenzettingen over de Drieëenheid, met nadruk op de éénheid van God, passen uiteraard op de Godsfiguur. Overigens verwijst hij naar Ezechiël: »*Deus ego sum et in cathedra Dei sedi*« (M. 169, 1228) en naar Isaias: »*Vidi Dominum sedentem super solium excelsum*« (M. 169, 1292).

De mens Adam is de inzet van de strijd tegen de draak die door Michaël wordt overwonnen. De engelen, die kostbare edelstenen op gouden banden dragen, nemen deel aan de overwinning, laudaverunt et jubilaverunt (M. 169, 1229, 1231, 1240, 1244, enz). Het eerste mensenpaar zondigt uit hoogmoed. Maar God belooft herhaaldelijk de Verlossing. De verlossing zal geschieden door het Woord, *per crucem et sanguinum suum* (M. 169, 1244). Caïn en Abel zijn de voorafbeelding van die Verlossing. En als »voorafbeelding« zijn zij op het retabel ook niet in de werkelijkheid voorgesteld, maar in beeldhouwwerk⁶. Abel wordt door Rupertus genoemd, de *principium electorum generatio* (M. 169, 1258, 1260).

Adam en Eva, oorzaak en reden van de Verlossing, zijn derhalve niet de ikonografische moeilijkheid van het retabel, zoals sommige auteurs hebben gemeend, maar de sleutel van het programma. In dit licht krijgen ook de buitenluiken hun volle betekenis, cfr. Ruperts Commentaar op de Kleine Profeten, Micheas (M. 168, 441–526) en Zacharias (M. 168, 700–814), en zijn commentaar op de Boodschap aan Maria o. a. in *De Gloria et honore Filii Homini* (M. 168, 1425).

Heeft de kleine referentie op het handschrift op de bidstoel (2 Kronieken 2: 5–6) *Ut possim edificare ei domum*, hier weer niet een dubbele betekenis, zowel in verband met de menswording van Christus in de schoot van Maria, als in verband met de bouwbedrijvigheid van de stichters die de kapel lieten oprichten?

Na de derde belofte tot verlossing in het *De Victoria Verbi Dei* wijst Rupertus naar de Vrouw met de kroon met twaalf sterren (M. 169, 1276–1279), de Maagd Maria (cfr. ook zijn commentaar op het Hooglied waar Rupertus Maria beschouwt als Bruid van Christus (M. 168, 867); en naar Sint-Jan Baptist die gezegd heeft: *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi* (M. 169, 1280).

Bij zijn commentaar brengt Rupertus nagenoeg de hele Schriftuur te pas: de patriarchen, de profeten, de rechters, de oudtestamentische strijders, de tempel van Jeruzalem, de heilige stad, de heilige aarde, de tuin van de Heer; de apostelen, evangelisten, »*pastores et doctores, . . . ut omnes populi, tribus, et linguae serviant illi in aeternum*« (M. 169, 1441, 1473 enz), die de »*una et universa ecclesia*« uitmaken.

De opsomming van de heiligen-hiërarchie, die later door Honorius Augustodunensis in zijn bekende Allerheiligenpreek wordt verwerkt, komt meermaals voor in Ruperts werk, in het *De Officiis Divinis* (M. 170, 166), in het *Dialogus inter Christianum et Judaeum* (M. 170, 607). Ook zijn commentaar op de Bergrede in *De Gloria et honore Filii Homini* (M. 168, 1389) past hierbij.

Om degenen te verlossen die voor de Verlossing gestorven waren is de Heiland afgedaald in het Voorgeborchte der hel (M. 168, 235). De »helle« die volgens Marcus van Vaernewyck⁷ op de predella was voorgesteld, past dus uitstekend in het raam van het ikonografisch programma.

Rupertus schreef ontelbare bladzijden over de werken en de gaven van de H. Geest. Zij worden ons verleend door het Doopsel en de Eucharistie. De eucharistische betekenis van het Lam op het altaar is duidelijk (zie ook beneden). Het begrip doopsel is m. i. verbonden aan de Fontein, vooral om haar achtkantige vorm, symbool van de bovennatuurlijke volmaaktheid, en traditionele vorm van het bapsterium.

Meermaals wijdt Rupertus uit over de *Fons Vitae*; hij citeert, met enkele variaties, de apokalyptische tekst: »*Et ostendit mihi flumen aquae vivae, limpidum sicut crystallum, procedens a sede Dei et agni in medio plateae civitatis . . .*« en brengt deze in verband met de twaalf vruchten van de H. Geest (M. 167, 273–274, 902, 1515; M. 168, 253–255, 797; M. 169, 36–39, 520–522, 1206; M. 170, 274–276). Inderdaad spruiten twaalf waterstraaltjes uit de koperen zuil. De engel bovenop, die twee fiolen

uitgiet, schijnt wel een vormelijke herinnering te zijn aan de engelen uit de apokalypse die de »plagen« uitgieten.

Rupertus besluit zijn *De Victoria Verbi Dei* met: »Qualis triumphator Deus Verbum, Deus et homo Jesus Christus in majestate sua sedebit . . . « en met de uitnodiging: »Venite, benedicti Patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi« (Matth. XXV). Het idee van triomf⁸, dat in het retabel onmiskenbaar is uitgedrukt, stemt ook overeen met de ikonografische stijl, met de plechtstatigheid en waardigheid der vormentaal.

De eucharistische betekenis van het retabel en zijn functie t.o.van de dagelijkse mis ter plaatse, houden wellicht ook verband met Rupertus' *De Divinis Officiis*, waarin hij de liturgie van de mis verklaart: het altaar met het Lam en de engelen met de instrumenten der passie en wierookvaten verbeelden de onbloedige herhaling van het bloedig offer van de Zaligmaker. Treffend is zijn verklaring van de drietalige titulus van het kruis (M. 170, 164–166). De musicerende en zingende engelen betekenen tevens het liturgisch koor. Zij zijn wellicht uitgebeeld naar het voorbeeld van de toenmalige zangers en spelers in de Sint-Janskerk, die ongetwijfeld reeds de polyfonie beoefenden.

Dat Rupertus de Christus karakteriseert als Magnus Pontifex (M. 170, 40) kan mogelijk ook de tiara van de Godsfiguur verklaren. Ook in *De Trinitate* (M. 167, 324) spreekt hij over Jesus sacerdos magnus . . . pontifex magnus; en meermaals beschrijft hij hem als rex et sacerdos (M. 167, 1535), Rex est et Pontifex Magnus (M. 168, 938), Deus est et homo Rex atque Sacerdos (M. 168, 1312). Dit kan tevens een verklaring geven voor het verschil met de Majestas-Domini of de Christus-Pantocrator, dewelke doorgaans met nimbus en met open boek of schriftrol voorgesteld waren.

En ten slotte, terug aansluitend bij zijn herhaald commentaar op het Dominus Dominorum est et Rex Regum (M. 169, 929, 1141 e. v.) vermelden wij ook de kroon waarover Paulus (II Timoth. 4: 8) schrijft: »van nu af ligt voor mij de kroon der gerechtigheid gereed die de Heer, de Rechtvaardige Rechter, mij schenken zal op die dag, en niet alleen aan mij, maar ook aan allen die zijn Verschijnen hebben liefgehad«; tekst die de Kroon aan de voeten van de Almachtige goeddeels verklaart, en daarenboven het hele retabel resumeert.

In de overvloedige en vruchtbare beeldspraak van Rupertus treft ons telkens de zintuigelijke, visuele en tastbare uitleg van de abstracte leer. Het zien van God (M. 168, 256) en het konkretiseren van zijn eigenschappen is hem blijkbaar een biezonder doel. Meteen realiseren we hoe zijn gloedvolle taal de zin voor materialiteit der Van Eycks kan bezielen hebben. Maar wij kunnen niet ingaan op alle details.

Hoe vluchtig dit overzicht ook weze, toch kan men reeds vermoeden dat in de schriften van Rupertus van Deutz mogelijk een belangrijke bron van het retabel aanwezig is, zonder dewelke dit kunstwerk niet dezelfde gedaante zou gehad hebben; dat zijn beeldrijke taal de kunstenaars rechtstreeks of onrechtstreeks geïnspireerd heeft om aan het abstract gegeven van de Verlossing zijn wonderbare concrete uitdrukking te geven.

Het »geleerde« programma werd zeker niet gemakkelijk door iedereen begrepen. Vandaar dat in de interpretaties tamelijk spoedig vervormingen opgetreden zijn, vnl. in de populaire identifikatie van de Godsfiguur als God de Vader, zoals in de rederijkersvoorstelling in 1458.

De geschriften van Rupertus⁹ konden toen te Gent bekend zijn. De economische en andere betrekkingen van Gent met Maas- en Rijnland waren vanouds veelvuldig; ook de vestiging van Hubert van Eyck te Gent kan verband houden met die aloude oost-westwaartse trek. Gent was beroemd om zijn talrijke bibliotheken¹⁰ en in de onmiddellijke omgeving van het retabel moet geweest worden, enerzijds op het scriptorium van het Sint-Hiëronymushuis¹¹, gepatroneerd door de toenmalige pastoor Johannes van Impe, magister in arte, anderzijds op de bescheiden maar ongetwijfeld intellectuele figuur van Elisabeth Borluut.

Is het Lam-Godsretabel een schakel in de vernieuwde belangstelling voor de werken van Rupertus, die in de XV^{de} en XVI^{de} eeuw werden gedrukt?

Is Ruperts commentaar op het motief van Mozes, die het water van Mara drinkbaar maakt (Exod. XV, 22–25), in zijn *De Divinis Officiis* (M. 170, 165) aanleiding geweest tot de zeldzame voorstelling ervan op het linkerpaneel van de Kalvarie, toegeschreven aan Joos van Wassenhove, gezegd van Gent¹²?

Een zeker belang heeft m.i. de referentie naar Rupertus in het traktaat van Ludolf Nikolaas van Zwolle¹³ dat weliswaar pas uit 1529 dateert: een

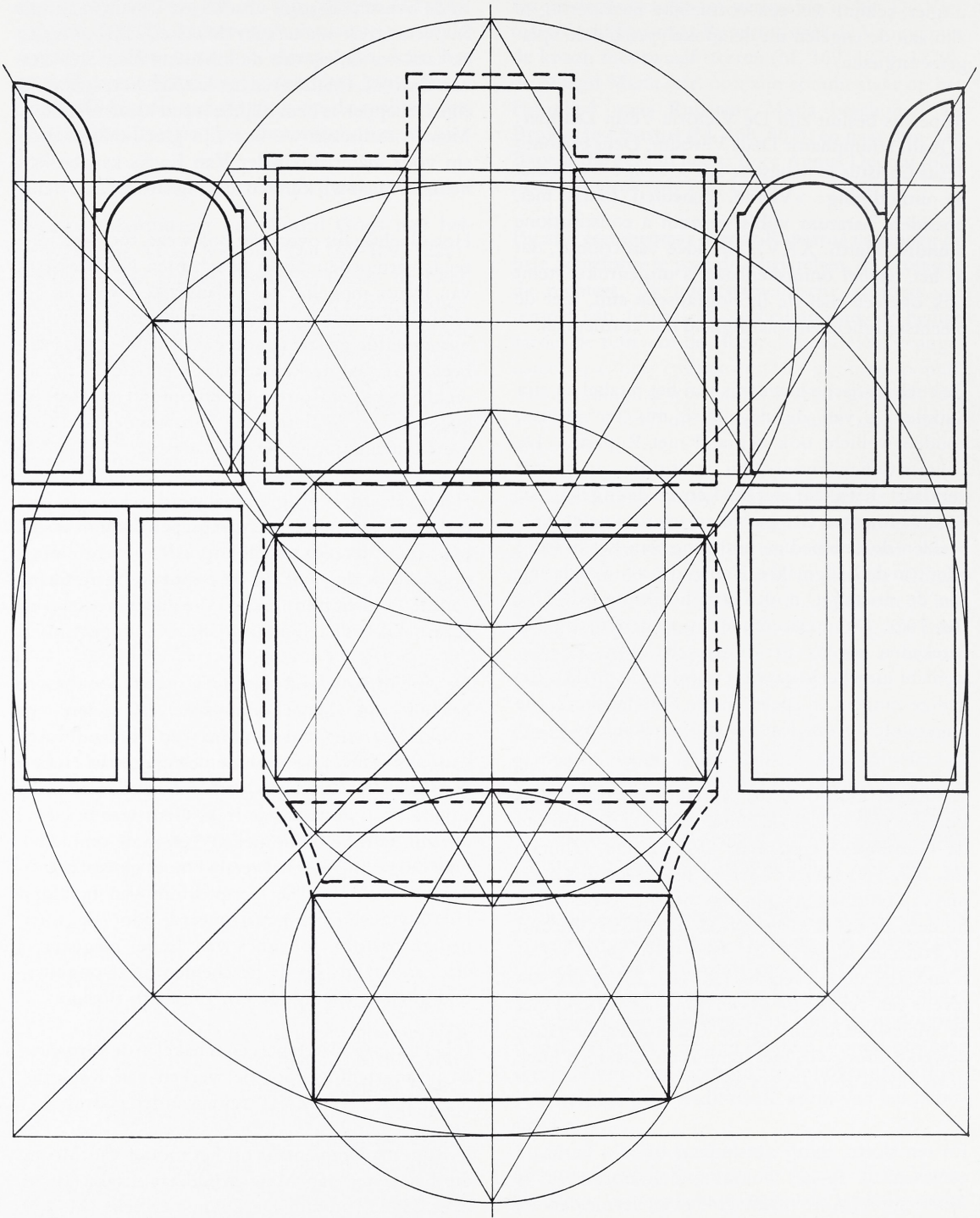


Abb. 1 Gent, Het Lam-Godsretabel, De kompositie



Abb. 2 Gent, Het Lam-Godsretabel

allegorische verklaring van de H. Mis die (in tegenstelling met andere boekjes over de mis die veeleer een devotioneel karakter hebben, als die van Willem en Gerrit van Gouda), zeer konkreet aansluit bij het programma van het retabel. Belichten wij enkele passages uit het werkje: »de mis is ingesteld tot verlossing van de menselijke natuur die in Adam verloren was gegaan; alle missen die de priesters nu doen hebben dezelfde betekenis als die éne mis die de Opperste Priester Christus heeft gedaan . . . de mis is een fontein die springt, altijd en zonder ophouden vloeien daar uit rivieren der levende wateren, een fontein waarin springen en waaruit vloeien voor de ogen der mensen de menigvuldige weldaden van Christus . . . de mis is ingesteld als een eeuwig sacrificie van het Nieuw Testament voor de offeranden van het Oude Testament . . . God heeft beloofd aan Adam, aan de patriarchen, profeten en koningen dat hij mens zou worden . . . niet terstond, maar na veel duizend jaren, nadat de Schone Maagd Maria de Engel antwoordde »ziet een dienstmaagd des Heren, mij geschiede naar Uw Woord« . . . het leven van Christus is de Weg, de Waarheid en het Leven . . . het altaar betekent de H. Kerk die van verscheiden natiën, joden en heidenen, vergaderd is . . . het epistel betekent de predikatie van Sint-Jan Baptist die met zijn vinger gewezen heeft, zeggende »ziet het Lam Gods« . . . Degene die daar komen zal onder de handen van de priester is God Almachtig, Koning der Koningen en Heer der Heren . . . Iedereen wordt aanbevolen opdat elkeen gratie mag geschieden, elk naar zijn staat . . . Het Agnus Dei betekent de verzoening, en het Pax, hoe dat de mensen in een eeuwige vrede met God verenigd zijn«. Wij zijn van oordeel dat het traktaat een belangrijk survival inhoudt van het ikonografisch programma van het retabel.

De belezeneid van de bij het retabel betrokken inspirator bestreek ongetwijfeld ook de heidense oudheid en haar middeleeuwse commentatoren. De edele figuur in wit gewaad met lauwerkrans om het hoofd (middenpaneel links) wordt te recht als Vergilius beschouwd. Het takje met citrusvrucht dat hij in zijn rechterhand houdt bedoelt wellicht de gouden twijg die Eneas ging plukken, en die hier, in een geest van concordantie tussen heidendom en bijbel, in typologisch verband wordt geplaatst met de twijg van Jesse die door de profeet naast Vergilius wordt gehouden.

Maar er is meer. Het paradijselijk landschap, dat zich over de vijf panelen van het benedenregister uitstrekt, biedt een treffende overeenkomst met het

uit de klassieke literatuur overgeleverde begrip van het ideale landschap¹⁴: de locus amoenus, bestaande uit een grazige weide met lommerrijke bomen van verschillende soorten, met talrijke bloemen en een klaterende bron; begrip dat over Vergilius heen teruggaat tot Theokritos en Homeros. Meer bepaald met het thema zoals het beschreven is door Theokritos, mogelijk naar de vallei van Tempé: een locus amoenus omgeven door een bos, een vallei met stroomlandschap, aan beide zijden afgesloten door bijna verticale rotswanden die bovenaan begroeid zijn. De groene weide van het middenpaneel, met de menigvuldige bloemen, omgeven door bosschages, en verder de bossen en de verschillende bomen, de rotsen op drie van de zijpanelen, de bron op het voorplan en de rivier in de verte, dat alles beantwoordt aan de aloude beschrijving.

Dat bomen en planten uit verschillende streken, bloemen en vruchten uit verschillende seizoenen, te samen voorgesteld zijn biedt blijkbaar geen bezwaar. Het is er om te doen een paradijselijke stemming weer te geven¹⁵.

Zijn ook de edelstenen in het water rondom de fontein een herinnering aan Theokritos, voor wie de keien in het heldere bronwater schitterden als zilver en kristal?

III. De Kompositie

De vroomheid en eerezucht van de schenkers en de eruditie van de inspirator hebben grote eisen gesteld aan de verbeeldingskracht van de ontwerpende kunstenaar. Voorheen hebben wij reeds vastgesteld dat de kompositie van de panelen tot in zekere mate gebonden was gebleven aan de meetkundige figuren die de harmonie van hun verhoudingen bepalen, en de vermoedelijke verhouding tussen de vier middenpanelen berekend¹⁶. Thans hebben wij gepoogd de onderlinge verhouding van de panelen in het gehele retabel te reconstitueren, inbegrepen de verdwenen elementen (afb. 1-2). Men vergeet niet dat de huidige toestand van het retabel niet die is van 1432. De predella is verdwenen en de oorspronkelijke altaarstipes afgebroken. Vermoedelijk was er een tuig voor het bewegen van de zijpanelen, vnl. de bovenste, en een gebeeldhouwde bekroning, waarvan in de XIX^{de} eeuw nog fragmenten waren bewaard.

Wij denken dat de zijpanelen niet direkt aan het middengedeelte waren bevestigd; maar wel aan een verticale beweegbare spil, door middel van

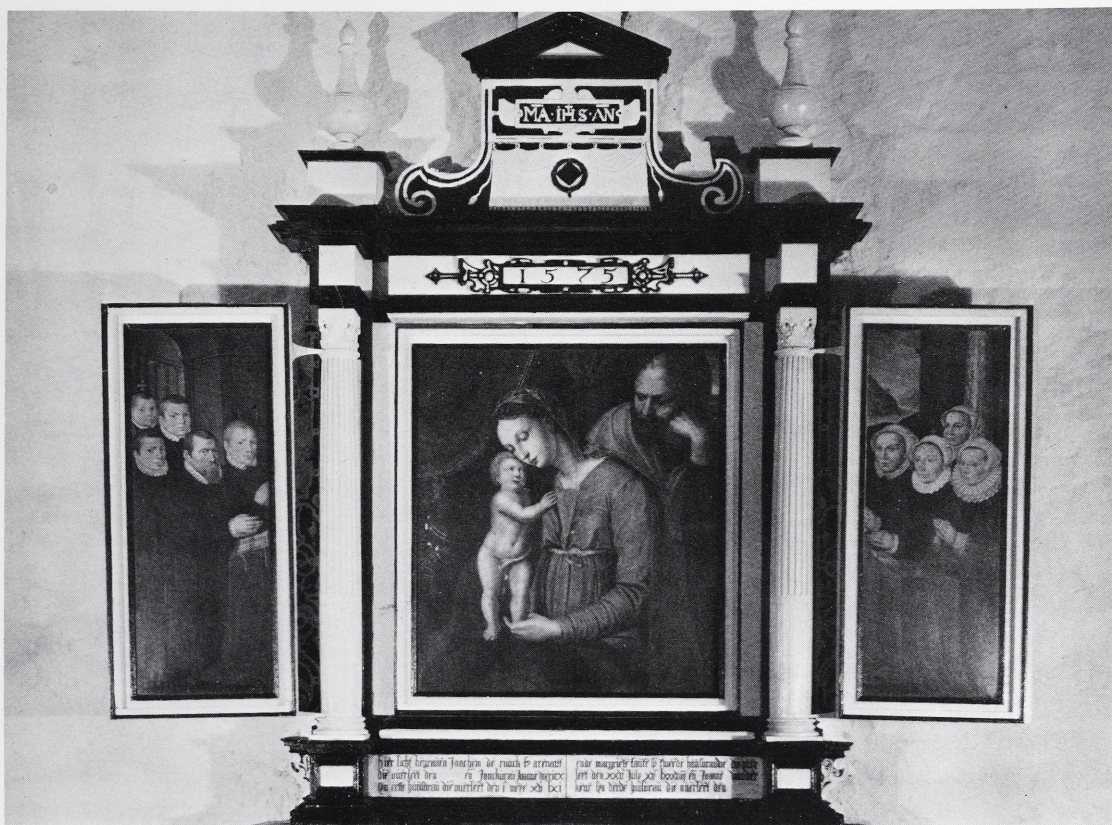


Abb. 3 Gent, Sint Baafskathedraal, Retabel uit de 16. eeuw

smeedijzeren elementen (b. v. drie klauwen?); zodat zij door enig mechanisme met hefboom en tegengewicht konden bewogen worden en in de gewenste stand gebracht naar de eisen van de liturgie van de dag. De uitdrukking van Marcus van Vaernewyck over het retabel: so constich van ingiene¹⁷ roept als het ware het idee op van een vernuftig spel. De Sint-Baafskathedraal bezit nog enkele retabels uit de XVI^{de} eeuw (afb. 3) waarvan de zijluiken aan de draaibare schachten van de zuilen van het altaarportiek bevestigd zijn¹⁸. Dergelijke of vergelijkbare oplossingen konden ter plaatse traditioneel zijn. Het konden beeldhouwde diensten zijn geweest die bovenaan in fiaaltjes eindigden. En de horizontale balk, waarop ongetwijfeld de drie middenpanelen van het bovenregister steunden, kon voldoende voorwaarts uitsprin-

gen om, bij gesloten toestand, steun te bieden voor de bovenste luiken.

Uit het voorgestelde kompositieschema blijkt dat de Adam- en Evapanelen op een bijzondere wijze bij het Aanbiddingspaneel betrokken zijn. Immers, de naar boven verlengde zijden van de centrale zesster eindigen precies in de uiterste spitsen van deze panelen. Zodat de officiant voor het altaar door één grote gelijkzijdige driehoek verbonden was met de oorzaak en de prefiguren van het offer van Christus.

De geometrische harmonie van de kompositie heeft ook een diepere betekenis. Zij raakt het wezen van het kunstwerk, zijn monumentale en zijn sakrale functie.

NOTA'S

¹ E. Dhanens, Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent. Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen, 6, Gent 1965, p. 14, 27–32, 89–93. Cfr. nieuwe synthese van mijn onderzoek, uit te geven door de Penduin Books.

² J. van Rompaey, Het grafelijk Baljuwsambt in Vlaanderen tijdens de Boergondische periode. Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie... van België, Klasse der Letteren, 62, Brussel 1967, p. 425–426. Auteur realiseert niet dat het om de vader van de schenker van

Lam-Godsretabel gaat. Men moet deze veroordeling ook zien in het raam van de dynastische overgang (men denke aan Fouquet bij het aan het bewind komen van Lodewijk XIV), de geldnood van de hertog (de lening van Vijd aan de hertog werd ook verbeurd verklaard), mogelijk ook rekening houdend met de agressiviteit van de controleur, die overigens in 1402 werd vermoord.

³ Voor de transcriptie van de gewijde opschriften: J. de Baets, De gewijde teksten van »Het Lam Gods«. Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal en Letterkunde, Verslagen en Mededelingen, 1961, p. 531–614.

⁴ Men mag derhalve niet spreken van »corrupte« teksten omdat zij afwijken van hun bron. De opsteller mag niet beschouwd worden als een copist t.o. van een te kopiëren handschrift.

⁵ Rupertus van Deutz (± 1075/1080–1129/1130). Migne, *Patrologia Latina*, delen 167, 168, 169, 170. Cfr. H. Silvestre, *La tradition manuscrite des œuvres de Rupert de Deutz*. A propos d'une étude récente de Rhaban Haacke. *Scriptorium*, 16, 1962, p. 336–348, en de aldaar besproken literatuur. De aangekondigde uitgave van Rupertus door R. Haacke hebben wij niet gezien. Citaat, Migne 169, 1478–1479.

⁶ Ofschoon in deze bijdrage meermaals aanleiding is om het verschil in persoonlijkheid tussen Hubert en Jan te belichten zullen wij daar nu niet op ingaan doch er later een bijdrage aan wijden.

⁷ M. van Vaernewyck, *Den spiegel der Nederlandscher Audtheyt*, Gent 1568, fol. 119.

⁸ L. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi-Bassi*, Antwerpen 1567, p. 97, noemt het werk: »Trionfo dell'Agnus Dei«. Kapitein Vincenzo Castrucci uit Lucca verwijst naar de »chiesa triomphante«, cfr. E. Dhanens, op.cit., p. 103–104. Ook H. von Einem, *Bemerkungen zur Sinnerheit des Genter Altares*, *Miscellanea J. Duverger*, Gent 1968, legt de nadruk op het idee van triomf.

⁹ Ik kan niet nalaten in dit verband nog op twee feiten te wijzen, zonder evenwel het belang ervan te willen doen doorwegen: 1. Het eerste vers van het quatrain eindigt op: *major quo nemo reperitus*. Is het woord gebruikt ingevolge het naveren van de resonantie van de naam Rupertus, of als bewuste woordspeling? Zelfs de laatste onderstelling achten wij niet uitgesloten in de toenmalige literaire gebruiken. 2. A. de Beatis noteerde in zijn reisverhaal, 1517, dat het werk gemaakt was »da un maestro de la Magna Alta decto Roberto«. Wij hebben steeds aangenomen dat dit een hoor- of transcriptiefout was voor de naam Hubert. Maar is het niet mogelijk dat de »canonici«, zoals hij zijn

begeleiders noemt, nog iets wisten over de schriften van Rupert (= Robert) van Deutz; en dat Beatis zich vergist heeft in de betrekking van de naam Robert tot het retabel?

¹⁰ L. Guicciardini, op.cit. p. 222 vermeldt de »bellissime librerie: del qual tesoro quella citta e me'fornita che qual sivoglia altra terra del paese«.

¹¹ E. Dhanens, *Le scriptorium des Hiéronymites à Gand*, *Scriptorium*, 23, 1969, p. 361–379.

¹² E. Dhanens, *Sint-Baafskathedraal Gent. Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oostvlaanderen*, 5, Gent 1965, nr 428, p. 180–185, afb. 147–156, pl. B–C.

¹³ Dye declaracie vander missen na dye meyninghe vanden heylighen Apostolen ende die discipelen ons Heeren, ende van die oude doctoren der heyligher kercken, weten Dionisius, Origenes, Johannes Chrysostomus, Augustinus, Gregorius, Gelasius, Rupertus ende meer andere. Uytgegeven by brueder Ludolphus Nicolai van Swolle, minderbroeder vander observantien inder Provincie van Nederduytslant. Int jaer ons Heeren MCCCCC ende XXIX. Gheprent Thantwerpen... MCCCCC ende LI.

¹⁴ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948; 2^e ed. 1953; engelse vertaling 1953; franse vertaling 1956; kap. X, 5, *Der Hain*; – 6, *Der Lustort*. Mijn oprechte dank aan de heren H. Honour en J. Fleming die mijn attentie op deze overeenkomst en op het werk van Curtius hebben getrokken.

¹⁵ Op het verschil in opvatting van het landschap van het Lam-Gods t.o. van het landschap van de Rolin-Madonna door Jan van Eyck, gaan wij hier nu ook niet in, cfr. aanmerking 6.

¹⁶ E. Dhanens, *De meetkundige harmonie in de compositie van het Lam-Godsretabel*, *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 20, 1967, p. 23–54, afb. 12. Verwijzen wij in parallel verband, naar de mooie bladzijden van E. R. Curtius, op.cit., *Excursus V*, over de literaire compositie die op de getallen is gesteund.

¹⁷ M. van Vaernewyck, *Nieu Tractaet en(de) curte beschrijvinghe van dat Edel Graefschap van Vlaenderen*, Gent 1562, strofe 102.

¹⁸ E. Dhanens, *Sint-Baafskathedraal*, op.cit., nr 70 en 442, 74 en 453; ook bij andere retabels zijn de zijluiken onafhankelijk van het middenpaneel geplaatst en bewegen zij door middel van duimhengsels, b.vb. nr 440, 443.

Ein Brügger Klappaltärchen des ausgehenden 15. Jahrhunderts

von Albert Verbeek

Die flämische Malerei des späten Mittelalters hat im Gefolge der berühmten Meister eine kaum übersehbare Zahl von Tafelbildern hervorgebracht, von denen nur ein Teil bestimmten Werkstätten anonymer Meister zugewiesen werden kann. Der im folgenden besprochene Hausaltar kann als durchschnittliches Werk des ausgehenden 15. Jahrhunderts in Brügge gelten, das ohne hervorstechende Eigenart noch etwas von der hohen Malkunst dieser Stadt spiegelt. Es handelt sich um ein

dreiteiliges Gemälde auf Eichenholz: Mitteltafel rund 69 × 54 cm, Flügel 69 × 26,5 cm (Abweichungen in der Höhe 3–4 mm). Auf dem Mittelbild ist die Muttergottes thronend zwischen den hl. Katharina und Barbara in einem Kirchenraum dargestellt, der sich auf dem linken Flügel mit dem hl. Jakobus d. Ä. fortsetzt. Auf dem rechten Flügel steht Adam in einer Architekturnische. Sichtlich ist das nicht die ursprüngliche Anordnung. Eine Prüfung ergibt, daß die Flügelbilder die beiden ge-